



## O cinema em movimento: diálogos intertextuais de Woody Allen

Cinema in movement: Woody Allen's intertextual dialogues

Cine en movimiento: los diálogos intertextuales de Woody Allen

**Alexandre Silva Wolf** – Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil | E-mail: [xewolf@gmail.com](mailto:xewolf@gmail.com) | <https://orcid.org/0000-0003-2030-3634>

**Denize Correa Araújo** – Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil | E-mail: [denizearaujo@hotmail.com](mailto:denizearaujo@hotmail.com) | <https://orcid.org/0000-0001-6856-509X>

**Resumo:** O cineasta norte-americano Woody Allen possui uma obra extensa originada nos anos sessenta, que tem sua continuidade até os dias de hoje. Sua obra está situada dentro das características do cinema contemporâneo, pois nela encontramos muitas das práticas do cinema pós-moderno. Em seus filmes, Allen apresenta relações, entendidas neste trabalho como diálogos, que acontecem em dois sentidos, internos e externos, que contribuem para o enriquecimento das possibilidades criativas. A partir da análise comparativa dos filmes *Play it again, Sam* (1972) (*Sonhos de um sedutor* (1972)), *Casablanca* (1942), dirigido por Michael Curtiz, *Café Society* (2016) e *Radio Days* (1987) (*A Era do Rádio* (1987)), buscamos compreender algumas das formas de diálogos propostas por ele.

**Palavras-chave:** Cinema. Intertextualidade. Woody Allen.

**Abstract:** The American filmmaker Woody Allen has an extensive work that originated in the sixties, which has continued until today. His work is situated within the characteristics of contemporary cinema, as it contains many of the practices of postmodern cinema. In his films, Allen presents relationships, understood in this work as dialogues, that happen in two ways, internal and external, that contribute to the enrichment of creative possibilities. From the comparative analysis of the films *Play it again, Sam* (1972), *Casablanca* (1942), directed by Michael Curtiz, *Café Society* (2016) and *Radio Days* (1987), we seek to understand some of the forms of dialogues proposed by him.

**Keywords:** Cinema. Intertextuality. Woody Allen.

**Resumen:** El cineasta estadounidense Woody Allen tiene una extensa obra originada en los años sesenta, que ha continuada hasta la actualidad. Su obra se sitúa dentro de las características del cine contemporáneo, ya que contiene muchas de las prácticas del cine posmoderno. En sus películas, Allen presenta relaciones, entendidas en esta obra como diálogos, que suceden de dos formas, interna y externa, que contribuyen al enriquecimiento de las posibilidades creativas. Del análisis comparativo de las películas *Play it again, Sam* (1972) (*Sueños de un seductor* (1972)), *Casablanca* (1942), dirigida por Michael Curtiz, *Café Society* (2016) y *Radio Days* (1987) (*Días de Radio* (1987)), buscamos comprender algunas de las formas de diálogo propuestas por él.

**Palabras clave:** Cine. Intertextualidad. Woody Allen.

Recebido em 29 de abril 2021. Aprovado em 26 de junho de 2021.

e-issn: 2177-5788. DOI: <https://doi.org/10.22484/2177-5788.2021v47n1p79-95>

Copyright © 2021. Conteúdo de acesso aberto, distribuído sob os termos da Licença Internacional da Creative Commons –CC BY-NC-SA –Atribuição Não Comercial –Permite distribuição e reprodução, desde que atribuam os devidos créditos à publicação, ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.



## 1 Introdução

Uma obra extensa como a de Woody Allen sempre merece ser analisada. O diretor, roteirista e ator norte-americano possui uma obra que se iniciou no final de 1970 e tem sua continuidade até os dias de hoje. Ele, a cada ano, produz pelo menos um filme e nos seus quase oitenta e cinco anos de idade ainda se mantém ativo no meio cinematográfico. Sua obra conta com textos teatrais, roteiros e filmes. Entretanto, o fazer cinema nos parece o que lhe dá ânimo criativo constante. A partir de conceituações e estudos sobre o pós-moderno e o contemporâneo onde “está a coexistência de gêneros cinematográficos heterogêneos: a utopia fantástica e a sinistra distopia; a comédia-pastelão absurda e a tragédia; a aventura romântica e o documentário político” (HUTCHEON, 1991, p. 21), poderíamos dizer que ele representa o que há de mais próximo das práticas do cinema pós-moderno.

Esse artista, assim como todos aqueles que se colocam no fazer da arte, apresenta algumas características recorrentes em sua obra e podemos muitas vezes perceber a repetição de certos elementos que podem caracterizar um determinado traço, talvez uma poética. Para Todorov (1974, p. 100), “um elemento da obra só recebe sua significação no interior dessa obra, onde entra numa rede complexa de relações”. Essas relações, entendidas neste artigo como diálogos, acontecem em dois sentidos, internos e externos, e contribuem para o enriquecimento das possibilidades criativas. Allen notadamente usa desses artifícios para a construção de suas narrativas e desenvolve ao longo de sua carreira uma quantidade de obras que guardam entre si muitas características e similitudes com objetos externos, mas também com internos, como uma releitura ou talvez uma autocrítica à sua obra.

Este artigo tem como objetivo compreender um pouco mais esse fazer cinematográfico de Woody Allen, baseado em diálogos com suas referências, com gêneros do cinema, outros diretores e, porque não,



consigo mesmo. Para esse intento utilizaremos como objetos de estudo as obras *Play it again, Sam* (1972) (Sonhos de um sedutor (1972)), *Casablanca* (1942), *Café Society* (2016) (*Café Society* (2016)) e *Radio Days* (1987) (A Era do Rádio (1987)). Pretendemos encontrar nesse grupo de filmes, apenas um deles sendo externo à obra de Allen, as várias formas dialógicas propostas por ele. Como aporte teórico para essas análises fomos buscar teorias preconizadas por Mikhail Bakhtin, o monologismo e o dialogismo e seus sucessores como Julia Kristeva, Gérard Genette e Laurent Jenny, estudiosos dos diálogos intertextuais, as fontes de conhecimento derivadas da teoria literária como acessórias para a análise narrativa cinematográfica.

## **2 Bakhtin, Kristeva, Jenny, Genette, a intertextualidade e os diálogos cinematográficos**

As discussões sobre estética e literatura do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, nos anos 20, passaram somente a ser referenciadas a partir da década de 60. A ele é atribuída uma nova teoria do romance europeu, a partir de conceitos como a polifonia, a cultura cômica, o cronotopo, a carnavalização, a sátira menipeia e outros. Seus textos analisam a linguagem humana e discutem desde o estilo até as questões de gêneros dos discursos. Foi o líder intelectual dos estudos desenvolvidos por um grupo de pensadores que ficou conhecido como Círculo de Bakhtin. As pesquisas e debates desses intelectuais se estenderam a vários campos do conhecimento, como a semiótica e o estruturalismo, entre outros. A grande revolução proposta por Bakhtin apresenta-se “na mudança do ponto de referência da visão e da construção do mundo, que já não se coloca no horizonte do ‘Eu’, mas no horizonte do ‘Outro’” (PONZIO, 2008, p. 14). Talvez suas principais contribuições no que tange à teoria da literatura tenham sido os conceitos de monologismo, dialogismo e polifonia.

Monologismo, segundo Bakhtin (2010), está relacionado à unilateralidade de opiniões e pontos de vista do autor que não atribui



autonomia às suas personagens, que assim agem sob o domínio do seu criador. No dialogismo, que não se refere apenas ao conceito de diálogo, encontramos vozes independentes e múltiplas, que são “pessoas livres, capazes de se colocar lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2010, p. 17). A partir dessa possibilidade de múltiplas vozes, surge o conceito de polifonia em que essas vozes participam do diálogo estabelecido em relação de igualdade e autonomia e essa seria a essência do dialógico. De acordo com Bakhtin (1988, p. 88):

a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Julia Kristeva, em meados dos anos 60, retoma as ideias de Bakhtin e nos apresenta o conceito da intertextualidade. Esse conceito, introduzido nas abordagens da Crítica Literária, com base em suas pesquisas, definiu que um texto é o resultado do diálogo oriundo do cruzamento de outros textos dando origem a um novo texto. Enquanto para Bakhtin (1988), o dialogismo ocorre dentro de um mesmo texto; para Kristeva (1974, p. 64), qualquer texto é construído como um mosaico de citações, qualquer “texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

Laurent Jenny relacionou seus estudos de estilística, teoria poética e ideologia literária com os de Kristeva. Conforme Jenny (1979, p. 14), “intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido.” Em relação a esse pressuposto, todo diálogo está em paralelo a um universo cultural bastante amplo e complexo e, para ser reconhecido, implica uma identificação e um reconhecimento de outros enunciados já conhecidos. Quando os contextos em que as obras se apresentam são compartilhados entre o



produtor e o receptor de determinados textos, aí sim podemos identificar a intertextualidade. Então, o diálogo intertextual é a percepção da presença de um discurso anterior em um posterior, ou seja, o encontro de elementos, traços significativos de uma obra em outra.

Para o teórico e crítico literário Gérard Genette, a intertextualidade é entendida a partir do conceito do palimpsesto, um hipertexto onde todas as obras são derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação, dando origem ao termo transtextualidade, "ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como tudo que coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (GENETTE, 2006, p. 11). A transtextualidade, conforme enfatiza o mesmo autor, vai além e inclui a arquitextualidade, bem como outros tipos de relações transtextuais.

Buscando um melhor esclarecimento de sua proposta teórica, Genette subdivide em classes as relações transtextuais. A arquitextualidade se relaciona à categoria do texto examinado, seu gênero, modo de enunciação e assim por diante, podendo articular uma relação paratextual. A paratextualidade é o oferecimento de um comentário, oficial ou não, advindo de textos como título, subtítulo, notas marginais e mesmo textos de orelha, capas e tantos outros. A metatextualidade determina um comentário crítico sem necessariamente citar o texto anterior, porém unindo o texto primário com o seu resultado posterior. E, por fim, há a hipertextualidade, que resulta da relação entre um texto A, o hipotexto, que se une um texto B, o hipertexto, que brota não como um comentário, mas sim como um processo de transformação. O hipertexto, para Genette (2006, p. 14), é "derivado de um texto anterior por simples transformações (diremos doravante simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação. "

Genette (2006) pode distinguir dois tipos de práticas intertextuais. A primeira apresenta-se a partir de uma copresença, ou



seja, o texto A está presente no texto B, e a segunda demonstra uma relação de derivação, sendo que o texto A é retomado e transformado em B, atendendo ao conceito de hipertextualidade. A partir dessas práticas podemos interpretar as atividades de citação, referência, alusão, plágio, paródia e pastiche. As quatro primeiras estariam enquadradas nas práticas de copresença. A citação apresenta-se como fragmentos emprestados, identificados de forma específica de acordo com a mídia utilizada. A referência não expõe o texto citado, mas o identifica a partir de um título, nome de autor ou uma situação específica. A alusão apresenta-se, na maioria das vezes, de forma semântica, sem ser intertextual propriamente dita, mas também pode remeter a um texto anterior sem a característica de heterogeneidade própria da citação. O plágio é uma retomada literal do texto de origem. As duas últimas, paródia e pastiche, apresentam a relação de derivação. A paródia parte de uma transformação da obra precedente, para fazer uma caricatura, reutilizar ou mesmo transpor o texto de origem mantendo uma ligação estreita com este. O pastiche, por sua vez, deforma o hipotexto, porém busca imitá-lo.

Toda essa teoria foi pensada e relacionada à literatura e aos seus produtos. Entretanto, é comum que alguns pesquisadores levem em conta estes e outros conceitos derivados para analisarem produtos da comunicação em suas mais diversas representações midiáticas. No que tange aos estudos de cinema, de acordo com Stam (2003, p. 226):

o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelos conjuntos das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística.

Partindo-se do princípio de que esses conceitos propostos têm um caráter explanatório para interpretar o apelo popular dos espetáculos de massa, isso poderia permitir outro olhar sobre o cinema, sendo ele uma das principais mídias contemporâneas. Por este



ângulo, apesar desses conceitos terem sido propostos para a análise literária, uma adaptação dos mesmos para o cinema é perfeitamente possível. Os diversos diálogos propostos pela linguagem cinematográfica, internos ou externos, permitem uma visão crítica, desmembrada da necessidade da verossimilhança, criando um espaço de compartilhamento de muitas culturas e milênios de produção artística.

### **3 Diálogos intertextuais de Woody Allen**

Os filmes de Woody Allen são como uma rede significativa feita de anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos e saltos que fazem de sua narrativa um tecido de fios entrecruzados, em que seus elementos podem pertencer a muitos circuitos. De acordo com Bailey (2016, p. 180)<sup>1</sup>:

Over the course of Allen's thirty years in filmmaking, art and its valorization as a source of meaning to justify human existence have come progressively under assault on both thematic and formal levels. His movies constitute a veritable population explosion of artists and artists manqué: filmmakers, novelists, playwrights, an interior decorator, musicians, magicians and other circus performers, memoirists, poets, literary and art critics, screenwriters, and television producers proliferate throughout his oeuvre; their preponderance attests to Allen's preoccupation with human lives, like his own, dedicated to the production of art.

Allen, como roteirista e diretor de seus filmes, se coloca como um narrador, que vai contando suas histórias, misturando os mais variados textos, vindos de sua memória, preferências e influências. Considerado como um dos melhores exemplos das práticas

---

<sup>1</sup> Ao longo dos trinta anos de Allen na produção de filmes, a arte e sua valorização como uma fonte de significado para justificar a existência humana foram progressivamente ressaltados tanto no nível temático quanto formal. Seus filmes constituem uma verdadeira explosão populacional de artistas e artistas manqué: cineastas, romancistas, dramaturgos, um decorador de interiores, músicos, mágicos e outros artistas de circo, memorialistas, poetas, críticos literários e de arte, roteiristas e produtores de televisão proliferam em toda sua obra; sua preponderância atesta a preocupação de Allen com vidas humanas, como a sua própria, dedicada à produção de arte. (BAILEY, 2016, p. 180, tradução nossa).



intertextuais no cinema contemporâneo, Allen dialoga de forma externa e interna na constante construção de seu trabalho. É comum encontrarmos traços, elementos significativos de obras anteriores em outras de sua autoria, tanto de forma externa à sua produção como internamente a ela.

No ano de 1969, Allen, ainda um roteirista e diretor de cinema em construção, escreveu um texto teatral representado na Broadway, com certo sucesso. Em 1972, Allen retoma seu trabalho e o adapta para um roteiro cinematográfico. Sob a direção de Herbert Ross, temos o filme *Play it again, Sam* (Sonhos de um sedutor, no Brasil). Allen, além de roteirista, participa do filme como ator, representando a personagem principal, Allan Felix. Esse jovem crítico de cinema recém divorciado vive aventuras românticas incentivado por um casal de amigos. Suas aventuras são inspiradas em sequências do filme *Casablanca* (1942) e Allan conversa diversas vezes com a personagem principal desse clássico cinematográfico, Rick Blane, no original interpretado pelo ator Humphrey Bogart. A princípio, somente a descrição do filme já nos coloca a evidência de intertextualidade de uma obra e a outra. Porém iremos mais a fundo, fazendo aparecer essas relações citadas e também outras possibilidades intertextuais que estão muitas vezes apenas claras para aqueles que se envolvem no universo das criações de Allen.

O título do filme de Allen é paratextual e tem sua origem em uma das frases famosas de *Casablanca*. Ela é dita algumas vezes pelas personagens Rick e Ilsa, sugerindo que Sam, o pianista do "Rick's Bar", interprete a canção tema do filme em seu piano, lembrando o romance entre os protagonistas. A frase serve no filme de Allen como um comentário que identifica a relação intertextual e abre a possibilidade de compreensão da paródia que será desenvolvida. Allen transforma a obra precedente em forma de intertexto em seu roteiro, reutilizando cenas, frases e mesmo personagens para a sua construção.



Figura 1 - Imagem do filme *Play it again, Sam*.



Fonte: ROSS, Herbert. **Play it again, Sam**. Classic Line, 1972.

Um dos elementos construtores do diálogo, no roteiro de Allen, é a relação entre ele (Allan), seu protagonista e Bogart, ator conhecido por interpretar papéis com características masculinas acentuadas. Entretanto, durante a narrativa, não sabemos se Allan se direciona a Rick, personagem de *Casablanca*, ou a Bogie (apelido pelo qual Bogart era conhecido por seus fãs e admiradores), demonstrando certa intimidade entre as personagens, como bons e velhos amigos. Em *Play it again, Sam*, Bogart é trazido à cena pelo ator Jerry Lacy. Allan necessita das características másculas e conquistadoras atribuídas a Bogart e seus personagens. Entretanto, a única caracterização dessas personagens que aparece nesta paródia é a de Rick, oriunda de *Casablanca*. Assim a paródia se caracteriza e acentua a intertextualidade entre os dois textos.

Figura 2 - Imagem do filme *Play it again, Sam*.



Fonte: ROSS, Herbert. **Play it again, Sam**. Classic Line, 1972.

Nas sequências finais de "*Play it again, Sam*", Allen propõe um último diálogo entre Allan e Bogart. Em seguida, há o encontro com Linda, a esposa de seu melhor amigo e eles se despedem finalizando um breve romance. Nesta cena, apresentada na imagem acima, temos a inversão parodiada da obra origem na relação intertextual proposta pela roteirização e finalizada imagetivamente. Esse trecho do filme, aqui analisado, cria e mantém uma ligação muito estreita na relação dialógica entre as duas obras. Aqui percebemos claramente a intenção desse diálogo e construção de uma nova representação do primeiro filme.

Podemos compreender que o elemento metatextual apresentado desde o início, ou seja, a inserção do personagem Rick-Bogart durante a narrativa e a paratextualidade do título acabam por ser confirmados como intertextuais, ao encontrarmos essas cenas finais propostas pela paródia.

Figura 3 - Imagem do filme *Casablanca*.



Fonte: CURTIZ, Michael. **Casablanca**. Warner, 1942.

As estratégias intertextuais utilizadas por Woody Allen em seu trabalho como diretor/roteirista analisadas até aqui, neste artigo, não são novidades no que se referem a estudos realizados anteriormente sobre esse tema, apesar de que todas as análises realizadas com esse foco dialógico são individualizadas pelo contexto de cada pesquisador e, portanto, a validade destas se dá pela perspectiva única de cada olhar. Entretanto, este artigo visa também analisar e apresentar não somente os diálogos externos realizados pelo diretor, mas também aqueles internos, intertextuais, a partir de seus próprios filmes, gerando um movimento de diálogo constante buscando novos produtos cinematográficos.

Após este esclarecimento, podemos nos direcionar às análises intertextuais internas propostas por Allen. Em 2016, em "*Café Society*", filme roteirizado e dirigido por Allen, encontramos um novo Allan e podemos dizer também um novo Rick. Além da presença do protagonista que dialoga com diversos outros personagens criados por Allen desde "*Bananas*", passando por "*Desconstruindo Harry*" e chegando a "*Um dia de chuva em Nova Iorque*", podemos também perceber o paralelismo da narrativa do casal que se ama, vive o

momento feliz desse amor e no final acaba separado pelas necessidades do destino. Mais uma vez, *Casablanca*.

Em "*Café Society*", Allen trabalha dialogando com um dos gêneros do cinema e apresenta a construção de uma narrativa entendida como clássica. De acordo com David Bordwell, o elemento principal da trama e que gera a causalidade é o personagem, com características distintas em relação ao seu comportamento e às suas qualidades. De acordo com autor, "o personagem mais 'especificado' é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público" (BORDWELL, 2005, p. 279).

Figura 4 - Imagem do filme *Café Society*.



Fonte: ALLEN, Woody. **Café society**. Imagem Filmes, 2016.

Aqui conhecemos Bobby Dorfman, filho mais novo de uma família judia na cidade de Nova Iorque, no final dos anos 30. Descontente com sua vida e em busca de novas oportunidades, decide se mudar para Hollywood, para trabalhar com seu tio, um poderoso agente de talentos. Lá conhece Verônica, apelidada de Vonnie, com quem tem um romance sem saber que ela mantinha um relacionamento paralelo com o tio do rapaz. O casal se separa e Bobby retorna à cidade de Nova Iorque, onde começa a dirigir uma boate sofisticada com seu irmão gangster. Aqui encontramos Bobby como o dono de um ambiente luxuoso, caracterizado exatamente como Rick, o protagonista de

"Casablanca". Woody Allen homenageia novamente o clássico e traz de volta Bogart em uma versão atualizada.

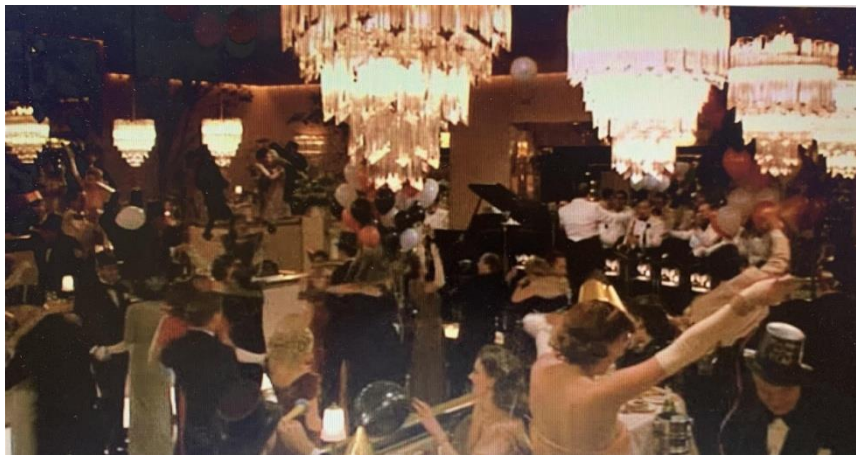
Figura 5 - Frame do filme *Café Society*



Fonte: ALLEN, Woody. **Café society**. Imagem Filmes, 2016.

"*Café Society*", além da relação intertextual repetida mais uma vez com *Casablanca* e, por sua vez, com "*Play it again, Sam*", tem outro objeto de diálogo dentro das obras já apresentadas por Allen, "*Radio Days*" (1987). Este filme é uma coletânea de memórias, apresentada de forma afetiva no transcurso do tempo em que se desenvolve a narrativa. Em "*Radio Days*", um menino nos conta a história, a partir da narração feita pelo próprio diretor representando o menino com mais idade, sempre em *off*, passando a nós seus momentos vividos com sua família, embalados pela presença do rádio e de suas músicas. A narrativa é nostálgica, sentimental e fraterna, adequando sua construção fotográfica, direção de arte e figurinos à época, meados dos anos 30, onde se destacam o rádio e também o cinema, veículo importante no início do século XX. Allen nos faz conhecer a vida de uma família judia de classe média em relação ao sonho de uma vida glamorosa vendido pelos programas de rádio.

Figura 6 - Frame do filme *Radio Days*



Fonte: ALLEN, Woody. **Radio days**. 20th Century Fox, 1987.

O ambiente é o mesmo de "*Café Society*", a época é a mesma e a direção de arte e a fotografia seguem paralelas nas duas produções. A família representada aqui se espelha na apresentada em "*Radio Days*", como se pudéssemos ter o menino do segundo filme, não mais um adolescente, mas sim iniciando sua vida profissional e indo em direção ao cinema, deixando de lado o rádio e sua família em busca de seus sonhos. As personagens secundárias dos dois filmes dialogam entre si criando o universo glamuroso relacionado ao mundo do rádio e do cinema desse período da história norte-americana. *Gangsters* e seus crimes, artistas famosos e celebridades completam os cenários dos dois filmes. Um dos diálogos aparece quando comparamos Roger e Irene, um casal de classe alta que tinha um programa famoso em "*Radio Days*" em relação com a criação de Steve e Rad, donos de uma agência de modelos em Nova Iorque e influentes no mercado cinematográfico de Los Angeles de "*Café Society*".

Figura 7 - Frame do filme *Café Society*



Fonte: ALLEN, Woody. **Café society**. Imagem Filmes, 2016.

Os dois casais se comportam de maneira semelhante e têm determinada importância na trama do filme. Ambas as narrativas finalizam em festas de final de ano e tanto no primeiro como no segundo filme as personagens se despedem de um momento e dão início a novas fases de suas vidas. A maior identificação se encontra na construção dos protagonistas que repetem o desenvolvimento da trama clássica, mas ao final não permanecem juntos, exatamente como em "*Casablanca*".

#### **4 Considerações finais**

Os filmes de Woody Allen citados aqui neste artigo são resultados de sua poética e possuem um caráter original. Allen utiliza todas as possibilidades intertextuais, transpondo, de um objeto para outro, elementos que podem ou não se repetir, mas são como peças que se re-encaixam dando como resultado novos produtos que por si só representam fases diferentes do diretor/roteirista. As relações expostas manifestam ou secretamente nos apresentam uma



transtextualidade, um movimento em direção ao que poderíamos chamar de uma polifonia intertextual.

É perceptível que, no transcorrer da obra cinematográfica de Woody Allen, o encontro de elementos, traços significantes de textos externos ou mesmo internos são uma constante. Ao compartilhar o contexto exibido com seus receptores é fácil identificar a intertextualidade. O mesmo talvez não ocorra com aqueles que não compartilham esses contextos. A esses, cabe a narrativa pura e simples que, mesmo nesse sentido, é rica e interessante aos olhos do espectador contemporâneo.

A copresença e a derivação, nos filmes citados são permanentes, o que caracteriza a hipertextualidade. A metatextualidade aumenta esse espaço crítico sem necessariamente citar o texto anterior, mas de alguma forma acaba por unir o texto primário ao seu predecessor. Esses processos repetidos, em movimento ascendente, são sempre comentários em transformação da obra do cineasta, que podemos caracterizar como paródias a partir da derivação dos textos interligados por processos dialógicos e intertextuais, externos ou internos às suas obras. Os quatro filmes analisados revisitam cenas de filmes anteriores, seja prestando homenagem aos mesmos ou questionando suas atitudes em outros contextos, criando possibilidades de releituras e contemplando pontos de vista diferenciados, dependentes dos diversos repertórios dos espectadores. Seus processos criativos, através de suas montagens, as obras de Woody Allen oferecem caminhos para reflexões sobre o cinema em movimento, justificando o título deste estudo.

## Referências

ALLEN, Woody. **Café society**. Imagem Filmes, 2016.

ALLEN, Woody. **Radio days**. 20th Century Fox, 1987.

BAILEY, Peter J. **The reluctant film art of Woody Allen**. Lexington: University Press of Kentucky, 2016.





BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/20H9AW5>. Acesso em: 29 set. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e da estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1988.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Senac, 2005.

CASABLANCA: o nascimento de um clássico. **Cinema em cena**. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/521/casablanca-o-nascimento-de-um-classico>. Acesso em: 19 abr. 2021.

CRÍTICA: Café Society (2016). **Cinemação**. Disponível em: <https://cinemacao.com/2016/09/05/critica-cafe-society-2016/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

CURTIZ, Michael. **Casablanca**. Warner, 1942.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. Poétique. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PLAY it again, Sam - Film Club at Home # 23. **Tufnell Park Film Club**. Disponível em: <http://www.tufnellparkfilmclub.com/blog/2020/10/11/play-it-again-sam-film-club-at-home-23>. Acesso em: 19 abr. 2021.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

RELATED reiew: Play it again, Sam. **The cinessential**. Disponível em: <http://www.thecinessential.com/casablanca/related-review-play-it-again-sam>. Acesso em: 19 abr. 2021.

ROSS, Herbert. **Play it again, Sam**. Classic Line, 1972.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

WOODY Allen has taken a new step-a realistic love story drawn by the Café Society. **Real Sound**. Disponível em: [https://realsound.jp/movie/2017/05/post-5159\\_3.html](https://realsound.jp/movie/2017/05/post-5159_3.html). Acesso em: 19 abr. 2021.